

# Ripensare la funzionalità della liturgia: un prototipo di chiesa del pittore Francesco Incarnatini

EMANUELE GAMBUTI<sup>1</sup>

*Abstract: The well-known manuscript Vat.lat.11257.pt.A, which is kept in the Vatican Library, contains a plan drawing of a single-nave church with side chapels that was drawn up by Francesco Incarnatini. He was a Roman painter active at the Savoy court. This paper aims to investigate the implications of this drawing.*

*Keywords: Francesco Incarnatini; Rome; Baroque; Architecture; Virgilio Spada*

Il noto manoscritto Vat.lat.11257.pt.A conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, contiene a c. 0188r il disegno di pianta di una chiesa a nave unica con cappelle laterali, opera di Francesco Incarnatini, pittore romano attivo alla corte dei Savoia (*fig. 1*). Il disegno, che occupa l'intera pagina, è preceduto e seguito da annotazioni e contiene all'interno una legenda con i rimandi alle lettere che esplicano la funzione dei singoli ambienti. La pianta è dedicata a Virgilio Spada (1596-1662) e si prefigge di indicare una disposizione planimetrica ideale per un edificio ecclesiastico, non tanto sul piano formale ma piuttosto su quello funzionale, che sia perfettamente consono alla celebrazione dei divini uffici.

L'intestazione riporta con chiarezza i fini dell'opera:

Dichiarazione della presente pianta. Essendosi avvertito all'inconvenienti, che nascono giornalmente nelle Chiese sin'al giorno d'hoggi fabricate, nel tempo de Divini Sacrificij; è parso bene all'Autore per oviare a d. inconvenienti di dar qualche luce al Mondo con la p.n.te Pianta, acciò per l'avvenire valendosi della buona intentione di essa; più facilmente si possi soddisfare a gl'obblighi della Chiesa. Si sono perciò costituiti due ordini di Cappelle, per udir le messe; uno per le Donne, l'altro per l'huomini, con la comodità del sacerdote, di passar all'Altare, senza esser molestato dagl'astanti, ne haver obbligo d'inginocchiarsi al cenno dell'elevatione di altra messa. Il Popolo potrà nella Nave di mezzo, sentir le Prediche, esercitar le Confessioni, musiche et nelle pareti della quale possono farsi i depositi d'huomini illustri. Li poveri mendicanti, stando sotto al Portico non saranno molesti alle persone nel tempo de Divini Offitij.

1. Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura ([emanuele.gambuti@uniroma1.it](mailto:emanuele.gambuti@uniroma1.it)).

La pianta è accompagnata da una legenda, al centro dello spazio vuoto della navata:

- + Altare dove si celebra la messa grande
- A. loco del Tabernacolo dove si serba il Santiss.o
- B. Predella dell'Altare
- C. Gradi per ascendere all'Altare
- D. Pilastrì per alzarci sopra Colonne per tenere il Baldachino o Cupolino, ovvero per tenerci le lampade o Torcieri
- E. Coro dove si offitia
- F. Porte per andare nelle sacristie
- G. Sacristie
- H. Guardarobbe dele Sacristie, e Campanili
- I. Cimiterio
- K. Cappelle dove si ascolta le Messe Basse
- L. Altari dove si celebrano le Messe
- M. Porte dove passa il sacerdote per andar a dir la messa senza esser impedito da circumstanti
- N. Corritore per il passo del sacerdote quando va all'Altare
- O. Porte per intrare nelle Cappelle
- P. Porte finte
- Q. Nave p.ncipale dove si ascolta la messa grande, la Predica, le Confessioni, e dove possono stare i Depositi d'huomini ill.ri
- R. Cori per la Musica
- S. Porta principale
- T. Portici dove si passa per andar in Chiesa, e dove possono stare i poveri mendicanti
- V. Porte della facciata della Chiesa
- X. Altre Porte per entrare nella Chiesa, nei corritori, e nelle prime Cappelle per maggior comodità.

Nella parte bassa del foglio è riportata la dedica della pianta a monsignor Spada:

All'Ill.mo e Rev.mo Sig.r Pron. mio Oss.mo Mons. Virgilio Spada

Mi è parso non esser meritevole comparir alla presenza di V. S. Ill.ma, se non venino accompagnato da qualche mezzo che secondassi la sua virtuosa inclinatione, che tiene (oltre a tutte l'altre scientie) all'Architettura. Ardisco perciò presentare la p.nte Pianta a V.S. Ill.ma non tanto per esser parto del mio debole intelletto, ma acciò servi per testimonio della mia osservanza. La supplico qual ella sia riceverla con benigno occhio, acciò meriti esser connumerata tra le altre sue più care. Mentre io con perpetua obligatione prego a V. S. Ill.ma somma felicità, ai suoi virtuosi desiderij. Di casa li 12 di Maggio 1647.

N.S.Ill.mo e Rev.mo

Dev.mo et Oblig.mo Ser.re il Cav.r Fran.co Incarnatini C.P.C.

### *L'autore: Francesco Incarnatini pittore, musicista e architetto?*

Il foglio che qui si analizza è firmato da Francesco Incarnatini, artista poliedrico di cui però possediamo scarse notizie e frammentarie indicazioni biografiche<sup>2</sup>. Romano, in primo luogo pittore, ma anche musicista e cantante basso, di lui non conosciamo l'anno di nascita. A Roma doveva essere legato già ad ambienti piemontesi: Ludovico San Martino marchese d'Agliè (1578-1646) fu in qualche modo suo protettore. Il nobile torinese era gentiluomo di camera del cardinale Maurizio di Savoia (1593-1657), che accompagnò nell'Urbe già nel 1611 e di nuovo dieci anni dopo. D'Agliè risiedette stabilmente a Roma tra il 1623 e il 1637, ricoprendo, dal 1627, l'incarico di ambasciatore del Ducato di Savoia presso il pontefice, ed è verosimile che in quegli anni abbia conosciuto il pittore<sup>3</sup>. Incarnatini doveva essere ancora giovane quando nell'agosto del 1632, il duca Vittorio Amedeo I (1587-1637) in una lettera scrive al suo emissario di trovare un accordo affinché il pittore riesca nel suo intento di entrare a servizio della corte piemontese. Il 18 settembre troviamo quindi l'Incarnatini diretto a Torino, passando per Loreto, disposto a viaggiare a sue spese, e D'Agliè lo descrive al duca come «giovine da valersene in più cose, e massime nella pittura, modestissimo e fuor dell'ordine de' Romaneschi»<sup>4</sup>.

Nella capitale sabauda egli verrà impiegato stabilmente negli anni successivi, tanto come musicista quanto per la pittura. Così viene registrato in una nota degli stipendi da parte dell'amministrazione del duca nel 1633: «Cavaliere Incarnatini, come musicista di Camera L. 600, come pittore L. 300»; cifre che nel 1638 saranno notevolmente cresciute e integrate da somme per il vestiario e per l'affitto di un'abitazione<sup>5</sup>. Verrà coinvolto nella realizzazione dei ritratti a figura intera delle principesse di casa Savoia, confluite nella collezione del castello di Racconigi ma pensate inizialmente per il palazzo di San Giovanni a Torino: qui, il progetto di celebrazione dinastica prevedeva, superato lo scalone, uno sviluppo speculare di due appartamenti, con da un lato la serie delle dame legate al casato, e dall'altro quella dei ritratti equestri dei principi sabaudi, per un totale di ventotto teleri a cui lavorò una vera e propria *équipe* di pittori<sup>6</sup>.

2. BAUDI DI VESME 1966, p. 581. Le poche informazioni note su questo autore rimandano ai documenti raccolti da Alessandro Baudi di Vesme ed editi nella sua monumentale opera in quattro volumi.

3. DE FELICE 1960, *sub voce*.

4. BAUDI DI VESME 1966, p. 581.

5. *Ibidem*.

6. CASTELNUOVO 2007, pp. 12-13. Sul palazzo di San Giovanni: CORNAGLIA-FAILLA 2016.

La fortuna del pittore crebbe: tele di Francesco Incarnatini datate ai primi anni Quaranta del Seicento sono oggi conservate al Kunsthistorischen Museum di Vienna, parte della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1614-1662) e forse da lui stesso commissionati al nostro, che operava allora nella capitale austriaca<sup>7</sup>.

La pianta che qui si analizza costituisce l'unica testimonianza dell'interesse dell'Incarnatini per l'architettura, altrimenti non desumibile da fonti sinora note: alcuni caratteri del disegno, come si vedrà oltre, permettono di comprendere come non sia la questione compositiva o formale ad essere al cuore di questo *exploit* progettuale, né tantomeno l'esattezza geometrica della rappresentazione, bensì una riflessione che parte da istanze pratiche e liturgiche, e che si combina con esigenze di autopromozione proprie di un artista in giovane età.

La dedica a Virgilio Spada necessita di una ulteriore analisi, e permette alcune riflessioni su una possibile periodizzazione dell'elaborato. Sebbene infatti si presenti nella dedica a piè di pagina già insignito di un titolo, 'Cavaliere', nello specifico parte della 'Milizia Aurata', meglio noto come 'Ordine dello Speron d'Oro', l'Incarnatini redige il presente disegno quando è con ogni probabilità ancora bisognoso di protezione e di appoggio da parte dei grandi prelati della corte romana.

Monsignor Virgilio Spada, personaggio fondamentale per la storia architettonica romana per il suo strettissimo legame con Francesco Borromini (1599-1667), era originario di Faenza, in Romagna, ma dopo un primo periodo romano e gli studi a Bologna, ancora diciottenne si era imbarcato a Civitavecchia come soldato di ventura al seguito della spedizione spagnola comandata da Emanuele Filiberto di Savoia (1588-1624), terzo figlio del duca Carlo Emanuele I (1562-1630) per opporsi allo sbarco dell'armata turca in Sicilia nel 1614: sciolta l'armata nel 1615 rientrò in famiglia dove iniziò a svolgere una serie di incarichi amministrativi, coltivando al contempo la passione per l'architettura, accanto all'interesse per molte discipline, quali l'astronomia, la matematica, le scienze naturali e la storia<sup>8</sup>. A questo primo contatto con la corte dei Savoia seguiranno altre relazioni: nel 1616 Spada accompagnerà l'arcivescovo di Bologna Alessandro Ludovisi (1554-1623, poi papa Gregorio XV dal 1621) come nunzio straordinario del pontefice per promuovere negoziati di pace du-

7. GÜNTHER 1958, p. 179.

8. BIANCO 2018, *sub voce*.

rante la prima guerra di Monferrato con il citato Carlo Emanuele I. Membro della Congregazione dell'Oratorio di san Filippo Neri dal 1622, Virgilio Spada continuerà a praticare l'architettura seguendo e revisionando il progetto di Paolo Maruscelli (1594-1649) per la fabbrica dell'Oratorio a partire dal 1627. Ottenuta la fiducia dei confratelli, anche per la sua capacità di conciliazione nei conflitti nati in seno all'Ordine, fu nominato per tre mandati successivi preposito della Congregazione nel 1638, operando in collaborazione con il Borromini<sup>9</sup>.

La stesura della presente pianta è quindi verosimilmente da collegare agli anni romani di Incarnatini, immediatamente precedenti la sua partenza da Roma, quando però lo Spada iniziava ad avere un peso considerevole nella politica culturale della città, verosimilmente al periodo tra il 1627 e il 1632. Il pittore si presenta dunque a un prelato che si intende di architettura e che la pratica, nella propria terra d'origine e nell'Urbe, ben inserito nella corte pontificia. Non sappiamo se Incarnatini mirasse già a entrare al servizio del casato sabaudo, o se questo indirizzo gli sia stato fornito in un secondo momento, ma non possiamo escludere che si sia rivolto allo Spada anche per i contatti che questo aveva avuto, probabilmente non interrottisi, con il ducato di Savoia.

### *Il disegno: la navata e il presbiterio*

La chiesa rappresentata nel foglio del manoscritto vaticano è strutturata come una nave unica composta da una sequenza di quattro campate, indicativamente lunghe la metà dell'ampiezza, scandite da paraste singole con ribattuta da entrambi i lati. Al termine vi è l'abside, la cui curvatura segue un profilo leggermente più schiacciato di un semicerchio: qui una campata minore rispetto a quella della navata, e occupata da una porta con coretto sovrapposto, prelude alla suddivisione tripartita della parte centrale del presbiterio. L'emiciclo absidale presenta una ulteriore frammentazione: le tre porzioni mediane ospitano una nicchia semicircolare ciascuna, di dimensioni ridotte e paragonabili all'ampiezza della parasta. Che il dato architettonico dell'ordinanza non sia al centro dell'opera compositiva è evidente dall'approssimazione di alcune soluzioni adottate: il punto di inizio della curvatura absidale non è segnato dal ritmo delle paraste, non essendo

9. *Ibidem*.

identificabile con esattezza né con la parasta che segna l'accesso al presbiterio, né con la successiva, appoggiata a una parete già in fase di curvatura. Altro elemento di ambiguità è dato dalla soluzione d'angolo verso la controfacciata, dove non impiegando paraste piegate a libro ma semplicemente riducendo a uno spigolo la porzione aggettante tra le due ribattute sulle due pareti, l'autore depotenzia notevolmente la membratura architettonica. Soluzione, tra l'altro, difforme rispetto a quella applicata nel portico, dove, per quanto intuibile dal disegno non estremamente preciso, la sola parasta di ribattuta si piegherebbe diagonalmente scantonando gli angoli e mediando il passaggio alla parete successiva.

La scala metrica in palmi romani permette di ricostruire la dimensione complessiva dell'edificio, che si aggira attorno agli 8 metri di ampiezza per 22 di lunghezza, nella navata, sebbene il riferimento dimensionale tradisca la scarsa accuratezza del disegno nelle questioni di dettaglio, poiché le aperture e i passaggi tra gli ambienti accessori risultano di ampiezza eccessivamente ridotta (indicativamente tra i 40 e i 70 centimetri).

La scelta del tipo architettonico esprime una perfetta aderenza alle necessità liturgiche e culturali emerse dopo la Riforma cattolica e sviluppate ormai sistematicamente dagli architetti che animano il tardo Cinquecento e i primi decenni del Seicento romano: la nave unica, con cappelle laterali, idealmente incarnata dal modello del Gesù di Roma, costituisce uno schema planimetrico riconosciuto come ideale per la perfetta concentrazione dell'assemblea in un unico luogo, concordemente concentrata nel fulcro visivo, e al contempo liturgico e devozionale, dell'altare<sup>10</sup>. A rendere l'asse longitudinale, unico canale prospettico centrato sulla mensa e sul tabernacolo eucaristico, ulteriormente perentorio è in questo progetto la mancanza di elementi accessori all'interno dell'aula, essendo anche le cappelle di fatto accessibili mediante porte e non completamente aperte, seppur separate da balaustre, sull'invaso della navata. Se infatti ordinariamente la teoria di cappelle private scandisce e articola l'interno dell'edificio ecclesiastico, la sottrazione alla vista di qualsiasi altare laterale fa virare la struttura ideata verso il tipo architettonico dell'oratorio. Le pareti rimangono libere per un'eventuale decorazione pittorica e per la celebrazione degli «huomini illustri» attraverso monumenti fuebri.

La conformazione del presbiterio, punto focale dello spazio, permette alcune ulteriori considerazioni. In primo luogo, pur nella generale

10. In merito si veda essenzialmente BENEDETTI 2011, pp. 247-270, 279-290.

esiguità delle dimensioni, l'area del «coro dove si offitia» viene lasciata completamente libera: non è questa una chiesa pensata per l'uso di una specifica congregazione, e dunque per l'istallazione di un coro monastico o di barriere di altro genere, ma tutto appare semplicemente concentrato sulla liturgia eucaristica, ovvero sull'altare, a cui si garantisce sufficiente spazio. Manca anche la segnalazione di una balaustra, apparentemente qui sostituita nel segnalare il passaggio da aula a santuario dalla semplice presenza di due gradini. In secondo luogo, sul medesimo asse trasversale dell'altare si segnala la posizione dei coretti: disposizione consueta, soprattutto per fabbriche di una limitata estensione, ma che testimonia l'attenzione al tema da parte dell'Incarnatini musico.

L'altare costituisce forse il punto di maggior interesse di questa porzione di disegno. Se la definizione della mensa è di per sé assolutamente canonica, con altare vero e proprio a cui si sovrappone il tabernacolo eucaristico, e che è accessibile da due gradini che possiamo supporre marmorei seguiti da una predella, probabilmente pensata in legno. Scorgiamo in ciò una perfetta adesione alla prassi, codificata e resa verificabile anche dalle *Instructiones* di Carlo Borromeo (1538-1584)<sup>11</sup>. Elemento invece meno ovvio è il ciborio, di cui in pianta si leggono i sostegni, indicati come «pilastrini per alzarci sopra Colonne per tenere il Baldachino o Cupolino, ovvero per tenerci le lampade o Torcieri»: la struttura, tipica dell'arredo liturgico medievale, che non viene in ambito romano di fatto mai del tutto abbandonata. I pontificati di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) e Paolo V Borghese (1605-1621) avevano visto una particolare fioritura di questo tipo architettonico, con i noti esemplari dei Santi Nereo e Achilleo e San Cesareo de Appia (1597 e 1600-1603, *fig.* 2), Sant'Agnese fuori le mura (1614), San Pancrazio (1606-1609), San Crisogono (1627), nonché in San Pietro, con la struttura di Carlo Maderno poi smantellata con la costruzione del baldacchino berniniano<sup>12</sup>. La presenza di un ciborio d'altare è in questa pianta forse correlabile a un altro aspetto dell'ambiente culturale in cui si inserisce, ovvero quello della conservazione delle antichità cristiane, anche, e forse soprattutto, nelle forme liturgiche e culturali, promossa dai filippini romani, in particolare nella fase guidata da Cesare Baronio (1538-1607)<sup>13</sup>.

11. BORROMEO 1577, pp. 19-20. Sul trattato del prelado milanese si rimanda a SCOTTI 1972.

12. In merito: GAMBUTI 2025. Un ulteriore studio sui cibori d'altare a Roma è in fase di pubblicazione.

13. ZUCCARI 1984, pp. 51-56, 67. Sull'operazione di riallestimento degli arredi medievali operata da Baronio: GIANADREA-SCIROCCO 2018, pp. 412-414.

Virgilio Spada, seppur in una temperie culturale che molto era cambiata dai primi anni di riscoperta delle memorie del Cristianesimo antico, doveva essere vicino alle idee del cardinale sorano.

*Le cappelle laterali e gli ambienti accessori: orientamento liturgico e soluzioni distributive*

Le cappelle laterali costituiscono l'elemento più originale e per certi versi anomalo dell'intera composizione delineata da Francesco Incarnatini: planimetricamente sono della stessa ampiezza delle campate, e profonde la metà di tale misura, e di forma semplicemente rettangolare. A differenziarle nettamente dallo schema consueto delle cappelle riscontrabili nella maggior parte delle chiese romane di epoca tridentina è l'orientamento: pur essendo planimetricamente del tutto assimilabili allo schema consueto, la direzione liturgica non è in esse perpendicolare alla navata, bensì parallela. In questo modo gli altari laterali si trovano collocati nella parete corta della cappella diretta verso l'altare maggiore e non al centro della parete opposta all'ingresso. Una simile sistemazione non è inedita, ma è inconsueta nell'ambito romano: analoga direzione hanno infatti i sacelli annessi a numerose chiese del XII-XIII secolo in ambito prevalentemente nord e centro europeo. Vi è sottesa probabilmente la volontà, da parte dell'autore, di mantenere il medesimo orientamento degli altari laterali rispetto a quello principale, altrimenti impossibile in caso di disposizione trasversale dell'asse delle cappelle rispetto alla nave.

I singoli sacelli risultano inoltre fortemente indipendenti dall'aula liturgica e l'uno dall'altro: come si accennava, solamente delle porte permettono l'accesso ad essi dalla navata, e non di grandi dimensioni. All'interno, la necessità di simmetria spinge Incarnatini a definire una finta porta in quadrante una nicchia di fronte all'accesso, mentre una ulteriore stretta apertura conduce a un passaggio rettilineo che perimetra i due lati maggiori dell'edificio: un vero e proprio corridoio di distribuzione, che dalle due sacrestie simmetriche ai lati del presbiterio permetterebbe ai sacerdoti celebranti di accedere alle cappelle senza passare nella nave, ed eventualmente anche di uscire dall'edificio in facciata. Appare questo un tentativo di sviluppo del tipo architettonico delle cappelle passanti, consolidatosi in ambito gesuita ma che non risolveva completamente la questione dell'interferenza

tra celebrazioni, costringendo chi volesse accedere all'ultima ad attraversare tutte le cappelle precedenti. In termini di fruizione, ancora di stampo borromaico potrebbe essere la netta separazione delle cappelle riservate alle donne da quelle per gli uomini.

Il blocco di facciata si articola anch'esso in forme nuove: se la tradizione romana aveva già declinato il modello di portico medievale in forme moderne, attraverso riletture che dal San Sebastiano di Flaminio Ponzio (1560-1613) giungono fino all'innovativa facciata di Carlo Lambardi (1545-1619) in Santa Maria Nuova, passando per il grande prototipo maderniano di San Pietro, qui si fa il tentativo di portare la suddivisione interna anche nell'articolazione degli spazi di accesso.

Il portico diviene dunque un ambiente rettangolare, ampio e lungo come una campata della nave, in cui però le membrature architettoniche si addensano in maniera molto maggiore e più scandita, secondo tripartizioni che evidenziano sempre il settore centrale di ogni parete con la maggiore ampiezza e con la presenza di una porta. Il portico si articola, o 'degrada', in due ambienti laterali corrispondenti alle cappelle, comunicanti con esse e con un ulteriore stretto andito, ideale prosecuzione del percorso distributivo riservato, alle due estremità dell'edificio. La funzione di questo spazio viene esplicitata, oltre a quelle intuibili di spazio-filtro prima dell'accesso all'aula e di riparo dalle intemperie, anche come luogo di stazione per i mendicanti, onde evitare che disturbino le celebrazioni all'interno della chiesa.

### *Conclusioni*

Il progetto, come in parte intuibile da quanto dichiarato in calce dallo stesso autore, va letto più come una riflessione in forma grafica che come un elaborato progettuale vero e proprio: l'esposizione di pensieri circa alcuni aspetti legati alla funzionalità liturgica degli edifici ecclesiastici, redatti però da qualcuno che appare, sorprendentemente, non del tutto ingenuo da questo punto di vista. Se infatti le soluzioni architettoniche adottate tradiscono la mano dilettantesca che le ha ideate, appare chiaro come alcuni aspetti legati più strettamente alla prassi liturgica da un lato, e ad esigenze pratiche dovute anche ad aspetti sociali, dall'altro, siano parte del bagaglio di conoscenze dell'autore e siano stati oggetto di accurata riflessione. Il col-

locare, ad esempio, l'altare staccato dalla parete fondale, pur avendo un orientamento verso l'abside e non verso il popolo, fa supporre da un lato che Incarnatini conoscesse le norme relative all'orientamento liturgico (come si evince anche dalla sua estensione alle cappelle laterali), e al contempo che avesse presente i modelli architettonici medievali ripresi dalla corrente 'baroniana' dei cardinali che nel primo Seicento avevano rinnovato le proprie chiese titolari.

Gli studi liturgici, promossi da importanti membri della curia romana, come Francesco Barberini (1597-1679) devono ancora vedere la luce, ma si scorge in Incarnatini l'eco del primo interesse per questi temi, che ha radici nel pontificato borghesiano.

D'altronde, Francesco Incarnatini presenta la sua pianta allo Spada non come opera di intelletto, come lui stesso dice, ma per testimonianza della sua «osservanza»: un fedele, probabilmente, artista e non del tutto digiuno di questioni architettoniche, che cerca di mettersi in luce per le sue riflessioni sugli spazi della liturgia e sulla loro più razionale disposizione.

*Bibliografia*

BAUDI DI VESME 1966

BAUDI DI VESME A., 1966. *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.

BENEDETTI 2011

BENEDETTI S., 2011. *Architettura del Cinquecento romano*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

BIANCO 2018

BIANCO, A. 2018. "Spada, Virgilio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 93: sub voce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

BORROMEO 1577

BORROMEO C., 1577. *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II*. Milano: Pacifico Ponzio.

CASTELNUOVO 2007

CASTELNUOVO E. (ed.), 2007. *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*. Torino: Umberto Allemandi & C.

CORNAGLIA-FAILLA 2016

CORNAGLIA P., FAILLA B., 2016. "Il palazzo di San Giovanni per i duchi Vittorio Amedeo di Savoia e Cristina di Francia", in A. MERLOTTI, C. ROGERO (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*: 97-116. Roma: Campisano.

DE FELICE 1960

DE FELICE R., 1960. "Agliè, Ludovico San Martino marchese di", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 1: sub voce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

GAMBUTI 2025

GAMBUTI E., 2025. *Altari, cripte, confessiones. Architettura e liturgia nel Seicento romano*. Roma: Campisano.

GIANANDREA-SCIROCCO 2018

GIANANDREA M., SCIROCCO E., 2018. "Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. L'arredo ecclesiastico medievale in Italia dalla Controriforma al post-Vaticano II", in I. FOLETTI, M. GIANANDREA, S. ROMANO, E. SCIROCCO (a cura di), *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*: 407-451. Roma: Viella.

GÜNTHER 1958

GÜNTHER H., 1958. "Der Anteil der Italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III und Kaiser Leopolds I", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LIV: 173-196.

RAVALLI 1978

RAVALLI M.H., 1978. *Architettura scultura e arti minori nel barocco italiano, ricerche nell'archivio Spada*. Firenze: Olschki.

SCOTTI 1972

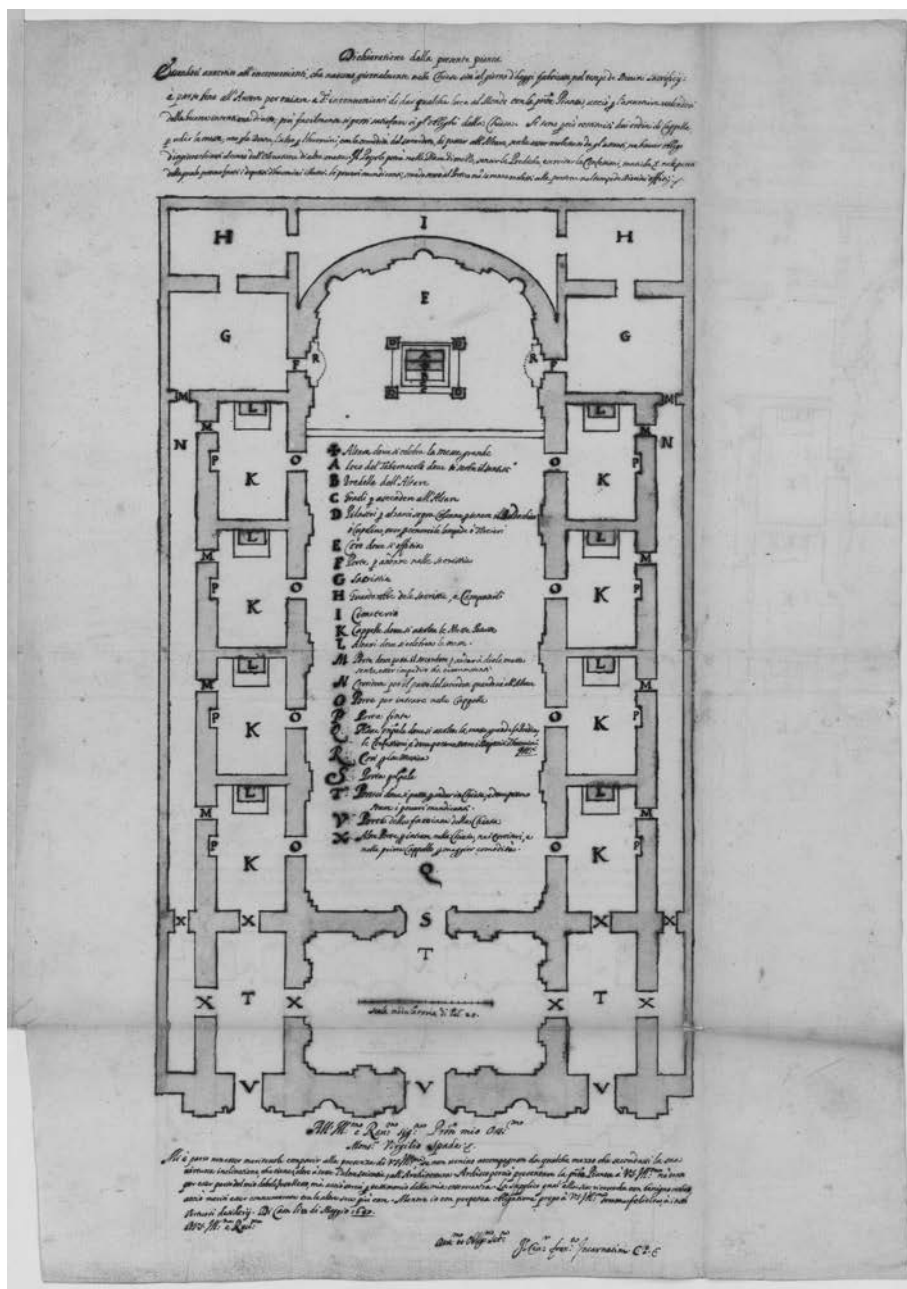
SCOTTI A., 1972. "Architettura e Riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo", *L'Arte*, V: 54-90.

ZUCCARI 1984

ZUCCARI A., 1984. *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*. Roma: Rai Eri.

ZUCCARI 1985

ZUCCARI A., 1985. "Restauro e filogia baroniani", in R. DE MAIO, C. BARONIO, A. BORROMEO (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 10-13 ottobre 1984): 489-510. Sora: Centro Studi Sorani Patriarca.



*Fig. 1 – Francesco Incarnatini, Progetto per una chiesa, pianta, 1647 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.11257.pt.A, c. 0188r).*



*Fig. 7 – Chiesa di San Cesareo de Appia, Roma, interno (foto di Emanuele Gambuti).*